

ENCONTRO DAS ÁGUAS: TIETÊ E POTOMAC

*Maria Clara Bonetti Paro**

"Muitas vezes um livro revela pra gente um lado nosso ainda desconhecido. Lado, tendência, processo de expressão, tudo. O livro não faz que apressar a apropriação do que é da gente."

Mário de Andrade

"For books continue each other, in spite of our habit of judging them separately."

Virginia Woolf

RESUMO

Este ensaio apresenta Mário de Andrade como leitor da obra de Walt Whitman e analisa alguns de seus poemas à luz dessas leituras.

Unitermos: *Mário de Andrade; Walt Whitman; poesia brasileira; modernismo.*

Existem várias possibilidades de se sintonizar o arlequinal dizer de Mário de Andrade (1893-1945) com o "grito bárbaro" (1) de Walt Whitman (1819-1892) ou, em outras palavras, de fazer o encontro das águas do rio Tietê com as do Potomac, tomados como símbolos da obra de cada um. Nossa proposta, nesse artigo, é tornar audível alguns "fios dialógicos" entre essas duas vozes ou, continuando com a metáfora do título, ver pontos de confluências nesses dois (dis) cursos. Embora extremamente atraente, esse percurso é sobremaneira arriscado por se tratar de rios com muitos afluentes e confluente.

* Professora do Depto. de Letras Modernas – FCL/UNESP – Araraquara.

1 Essa famosa expressão, que é usada para caracterizar a poesia de Walt Whitman é tirada do verso 1333, da seção 52 do longo poema "Song of Myself": "I sound my barbaric yawp over the roofs of the world" (meus grifos). Todas as referências à obra de Whitman serão indicadas por LG, seguidas do número da página e referem-se a *Leaves of Grass*, editado por Harold W. Blodgett & Sculley Bradley. New York, Norton, 1968. LG, p.89.

Jorge Luis Borges, no prólogo de *Hojas de Hierba* (2), sua tradução de *Leaves of Grass*, ressalta o caráter coletivo desse livro que ele chama de epopéia da democracia americana. É graças a esse caráter plural que Whitman pode dizer sem contradição

"Do I contradict myself?
Very well I contradict myself
I am large, I contain multitudes."
(LG, p.88)

Mário de Andrade, imbuído dessa mesma intenção de pluralidade (3), multiplica-se nas diversas cores dos losangos arlequinais de sua arte e de seu país e clama:

"Tenho todo um mapa-mundi de estados-de-alma"
(PC, LC, p.139) (4)

"Sou o compasso que une todos os compassos"
(PC, CJ, p.166)

"Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,"
(PC, RM, p.211)

Consciente, portanto, das "águas pesadas e oleosas" desses dois mananciais, que foram forjados por "almas aquecidas pelo fogo humano do universo", nós propomos uma viagem poeticográfica em alguns pontos de confluência de seus cursos.

Antes porém, façamos uma pequena exploração das margens, que são por eles conformadas e que os conformam.

Mário de Andrade tinha grande interesse pela obra de Whitman, como se pode comprovar através da observação dos livros de sua biblioteca, que se encontram no Instituto de Estudos Brasileiros, na USP. As datas de publicação das obras de e sobre Whitman mostram

2 Ver *Prólogo: com um prólogo dos prólogos*. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, Rocco, 1985. p. 201-206.

3 Essa dimensão caleidoscópica da pluralidade de Mário de Andrade e de sua obra é analisada no livro de Elisa Angotti Kossowitch, *Mário de Andrade, plural*. Campinas, UNICAMP, 1990.

4 A indicação das páginas dos poemas de Mário de Andrade referem-se a *Poesias Completas*, edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte, Itatiaia/São Paulo, Edusp, 1987 e serão indicadas com as iniciais PC, seguidas da sigla dos textos e depois o número da página. Eis o índice das siglas usadas: PD — *Paulicéia desvairada*; CJ — *Clã do Jaboti*; RM — *Remate de Males*; CGC — *A Costela do Grão Cão* e LP — *Lira Paulistana*. Da mesma forma, utilizaremos apenas as seguintes siglas acompanhadas do número de página quando nos referirmos às suas obras em prosa: ALB — *Aspectos do Literatura Brasileira*. São Paulo, Martins, 1974 e OI — *Obra imatura*. 2 ed. São Paulo, Martins/Brasília, INL, 1972.

que Mário de Andrade se interessou pela obra e vida do autor de *Leaves of Grass* ao longo de toda sua vida.

São as seguintes, em ordem cronológica de publicação, as obras relativas a Walt Whitman e possuídas por Mário de Andrade:

WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass* issued under the editorial supervision of his literary executors, Richard Maurice Bucke, Thomas B. Harned, and Horace L. Traubel. New York, D. Appleton, s/d (Centenary Edition).

FEDERN, Karl. (trad.) *Grashalme*. Minden: Westf., Brun's. 1904.

BAZALGETTE, Léon. *Walt Whitman: l'homme et son oeuvre avec un portrait et un autographe*. Paris, Mercure de France, 1908.

WHITMAN, Walt. *Complete Prose Works: Specimen Days and Collect, November Boughs and Good Bye my Fancy*. New York, D. Appleton, 1920.

BAZALGETTE, Léon. *Le poème-évangile de Walt Whitman*. 2. ed.. Paris, Mercure de France, 1921.

LANDAUER, Gustav. (trad.) *Gesänge und Inschriften*. München, Kurt Wolff, 1921.

BAZALGETTE, Léon. (trad.) *Feuilles d'Herbe*. Traduction intégrale d'après l'édition définitive avec deux portraits de l'auteur. Paris, Mercure de France, 1922.

SILVA, Agostinho Veloso. (ed. e trad.) *Folhas de Erva*. Lisboa, Minerva, 1943.

A observação das marcas deixadas por ele em alguns desses volumes nos indicam que Whitman não teria motivos de queixa contra seu leitor, Mário de Andrade (5). O livro que apresenta o maior número de notas marginais, revelando um leitor interessado e cuidadoso, é o volume da Edição do Centenário (6).

5 Através dessas anotações marginais mostradas a mim por Telê P.A. Lopez, Mário de Andrade abre um interessante diálogo entre ele, Whitman e Rimbaud ao transcrever na folha de rosto de seu volume de *Oeuvres de Arthur Rimbaud*, (Paris, Mercure de France, s/d) a primeira estrofe de *Poets to Come: Poets do come! orators, singers, musicians to come! Not to-day is to justify me and answer what I am for, / But you, a new brood, native, athletic, continental, greater than before known, / Arouse! for you must justify me!* (LG, p. 14). Ao copiar o verso, Mário de Andrade acrescenta um ponto de exclamação no fim, mostrando sua participação emocional no diálogo que ele mesmo criara entre os três poetas. Fica claro que ele se coloca como mais uma voz, no diálogo que forma nossa tradição artística: ao mesmo tempo que justifica seus antecessores internacionais, lança seu canto novo para "tecer a manhã" da literatura brasileira, como "um primitivo de uma nova era". Em *A Escrava que não é Isaura*, (doravante mencionada apenas como *A Escrava*) ele declara: "Não imitamos Rimbaud. Nós desenvolvemos Rimbaud. ESTUDAMOS A LIÇÃO RIMBAUD". (OI, p. 210) Entretanto, Rimbaud, diferentemente de Whitman, não receberá a admiração de nosso poeta até o fim. Ver ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, Organização Simões, 1958. p. 67.

6 Uma análise detalhada das notas marginais existentes nesse volume pode ser encontrada em PARO, Maria Clara Bonetti. *A recepção literária de Walt Whitman no Brasil: primeiro tempo modernista (1917-1929)*. São Paulo 1979, p. 155-167. Dissertação (Mestrado). FFLCH, Universidade de São Paulo.

O centenário que é mencionado na obra é o da independência dos Estados Unidos e o carinho que Whitman, o poeta da democracia, tinha por essa data pode ser percebido em sua insistência (frustrada) em lançar a publicação da primeira edição de *Leaves of Grass* exatamente no dia 4 de julho. Ele queria fazer a independência literária americana coincidir com a independência política. Coincidência ou não, essa mesma idéia fazia parte dos planos de nossos modernistas que fizeram a Semana de Arte Moderna no ano de nosso Centenário da Independência.

A leitura cuidadosa da Edição do Centenário vai transparecer insistentemente em seus textos de crítica (7), artigos (8), fichas (9) e cartas. Dessas últimas, vamos nos limitar a apenas uma, visto que nosso interesse não é a margem dos rios, mas o fluxo das águas.

Em carta a Carlos Drummond de Andrade, datada de 23 junho 1944, há um depoimento de Mário de Andrade explicando a origem de um dos poemas da *Lira Paulistana* a partir de uma conferência sobre Walt Whitman, assistida por ele no Rio de Janeiro, e dada pelo Prof. Norton Dauwen Zabel, o primeiro professor de literatura norte-americana da UFRJ:

"Foi curioso. Estava escutando uma conferência do prof. Zabel sobre Walt Whitman, *interessadíssimo*. E vaidoso. Porque eu tenho uma dificuldade enorme de compreender o inglês falado. A bem dizer isso já ficou como um complexo em mim que não consigo vencer. Mas três dias antes, obrigado a apresentar Zabel ao público, fui também obrigado a escutar a conferência dele sobre Cooper e Irving, que não me interessava nada. Mas fiquei deslumbrado: entendia tudo que o homem falava! De forma que

7 A importância da poesia de Whitman para Mário de Andrade pode ser comprovada através dos dois textos teóricos mais importantes que escreveu sobre a estética modernista: de uma única referência a Whitman no Prefácio Interessantíssimo (1922), o autor americano passa a ser mencionado e citado quatro vezes em *A Escrava* (1925).

8 Mário de Andrade se declara "filiado" a Whitman desde 1921 no artigo "Futurista?". Declarando-se influenciado em todas as escolas poéticas, ele menciona vários escritores que usaram de liberdade em sua criação e cita Whitman como de sua progênie: "E mais perto de nós que fizeram Heine, Stechetti, Walt Whitman, Verlaine, Verhaeren e tantos mais? Como se vê cito de parceria um punhado de artistas absolutamente diversos a que poderíamos filiar em parte ao menos, o perplexo autor de *Paulicéia desvairada* sem que lembre um só futurista". (*Jornal do Comércio*, 06 de junho, 1921). Valemo-nos da versão incluída em BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 3 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971. p. 235-6.

9 É bastante conhecida a meticulosidade de Mário de Andrade na organização de fichas catalogadas. Essas "fichinhas de leitura", como ele as chamava, se encontram no IEB, organizadas no Fichário Analítico. Sob o número 226, o que significa que é do início da década de 20, há a ficha de Whitman com duas entradas: um artigo de Bezalgette publicado no *L'Esprit Nouveau*, n. 5, fev. 1921 e outro de Edmond Jaloux, publicado no n. 38 da *Atlântida*, jun. 1919.

na 2a. conferência dele, *Whitman me interessando*, fui contente. *Estava interessadíssimo*, o homem é bom mesmo, *o assunto era meu*, eu entendendo tudo, quando de repente me bateu esta idéia na cabeça: *Preciso reler Whitman, quem sabe se ele me sugere mais alguns poemas pra Lira Paulistana*. (10) Tanto bastou, não foi possível entender mais nada. Fazia esforço mas eu tinha um tumulto nebuloso por dentro. Foi num esforço desses que o prof. Zabel conseguiu me prender todo, *dizendo por sinal que bem, único que disse bem*, aquele poema de Whitman que repete de quando em quando o refrão *Oh pioneers, oh pioneers*. (11) Gostei muito e surgiu assim de chapa e de supetão, esta idéia: "Aquele filme da vida de Cristo, de... (não me lembrava de quem, e ainda não tenho a certeza que é de Cecil B. de Mille — que não sei como se escreve! — e tudo ainda preciso tirar a limpo) de quem? não me lembro agora, tem um nome, que posso aproveitar, com o contraste da anedota verdadeira do mictório. Mas como é o título mesmo?..." E fiquei nisso, meu Carlos. Todo o resto da conferência era um esforço danado pra me lembrar do título do filme, não conseguia." (grifos meus) (12).

Essa carta a Drummond mostra o quanto Whitman era "assunto interessantíssimo" para Mário de Andrade e o quanto ele o havia lido e se orgulhava de conhecê-lo bem para criticar as leituras do professor Zabel. Dessas, Mário diz ter gostado apenas de uma, "Pioneers! O Pioneers!", que é o estopim que desencadeia a criação da composição poética, "Num filme de B. de Mille". (PC, LP, p.382). A confluência desses dois poemas será analisada, mais adiante, ao sairmos das margens.

Muitas outras considerações ou explorações marginais de grande interesse poderiam ainda ser feitas, mas não cabem nesse artigo que pretende apontar apenas algumas respostas criativas de Mário de Andrade à obra de Walt Whitman, ou seja, pretende compreender como a magia da arte de Mário de Andrade faz a balsa de Brooklin passar, bandeirantemente, por baixo "do arco admirável da ponte das Bandeiras", ao deslizar pelo rio criativo mariodeandradiano, tão vasto quanto o adjetivo formado com seu nome.

Apesar de Mário de Andrade ter tido um conhecimento direto

-
- 10 A importância dessa afirmativa de Mário foi observada por Augusto Massi que chama atenção sobre ela no artigo *A elegia de outubro*, publicado na *Folha de S. Paulo*, 13 nov. 1983, Folhetim, p. 7.
 - 11 Trata-se de um poema de 104 versos, em ritmo trocaico e regular, que se opõe ao verso livre de Whitman. A forma correta do título e do refrão é "Pioneers! O Pioneers!" e não como Mário de Andrade o memorizou. Ver LG, p. 229.
 - 12 ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. 2 ed. revista. Rio de Janeiro, Record, 1988, p. 210. De agora em diante esse livro será mencionado como *A lição*.

da obra whitmaniana, chegando a se referir a ela como "assunto seu", como já vimos, seu conhecimento começou indiretamente através das vanguardas que tomavam Whitman como mestre. Foi o unanimismo, que adotou a visão de Whitman como o poeta-profeta, e de *Leaves of Grass* como um Novo Evangelho, que atraiu primeiramente o católico Mário de Andrade (13).

Essas idéias, veiculadas na França, principalmente por Léon Bazalgette desde 1908, através de *Walt Whitman: l'homme et son oeuvre*, (obra do acervo de Mário, como já vimos) e disseminadas pelo unanimismo e pelos poetas da Abbaye, tomavam por base a poesia de participação do "poeta da democracia", a qual vai coincidir, posteriormente, na obra de Mário de Andrade, com a substituição do "desvairismo" pela "literatura de circunstância" (14).

Assim, Whitman é para Mário de Andrade não só o "bom poeta grisalho" mas, também, o poeta social e é nesse sentido a ligação mais profunda entre os dois. É difícil não ouvir ecos de "Trickle Drops", mesmo que filtrados por traduções francesas, no título da primeira obra de Mário de Andrade, *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917). Embora ele tenha começado a estudar inglês e talvez alemão, somente em 1918, não podemos esquecer de que ele teve, no Ginásio Nossa Senhora do Carmo, professores belgas e franceses que certamente conheciam a obra de Walt Whitman:

"Trickle drops! my blue veins leaving!
O drops of mel trickle, slow drops,
Candid from me falling, drip, bleeding drops,
From wounds made to free you whence you were prison'd,
From my face, from my forehead and lips,
From my breast, from within where I was conceal'd,
press forth red drops, confession drops,
Stain every page, stain every song I sing, every word I say,
bloody drops,
Let them know your scarlet heat, let them glisten,
Saturate them with yourself all ashamed and wet,
Glow upon all I have written or shall write, bleeding drops,
Let it all be seen in your light, blushing drops."
(LG, p.125) (grifos meus)

Desde as primeiras referências a Whitman, Mário o coloca como intermediário entre o sagrado e o profano (15). Ele o vê como um

13 Um bom estudo das repercussões da obra de Whitman em movimentos literários franceses e, particularmente nas vanguardas, pode ser encontrado em ERKKILA, Betsy. *Walt Whitman among the French*. Princeton, Princeton University Press, 1980. Sobre a formação das lendas a respeito de Whitman, ver ALLEN, G.W. *The New Walt Whitman Handbook*. New York, New York University Press, 1975. p. 2-9.

14 A respeito dessa passagem, ver o artigo de Raul Antelo, Do desvairismo à literatura de circunstância. *O Estado de S. Paulo*, n. 133, 20 mai. 1979. Suplemento Cultural, p. 3-5.

15 Veja o Prefácio: "Você já leu São João Evangelista? Walt Whitman? Mallarmé/Verhaeren?" (PC. PD., p. 61). Em *A Escrava*: "E lembrar que Whitman, há um século, profeti-

Quixote social e sensual que, com a força de seu verso, instaura a praça bakhtiniana, que inverte ou anula todas as oposições (16). Com o mesmo quixotismo, Mário coloca no centro de sua praça poética, sua noiva-musa Paulicéia/Dulcinéia, "meio fidalga, meio barregã" (17).

É a leitura de Whitman, à maneira dos expressionistas messiânicos alemães que confirmará definitivamente, o tom das relações entre as obras do poeta americano e do brasileiro (18). Esse "tom" a que me refiro está ligado à característica de Whitman que era mais admirada por estes escritores de língua alemã, isto é, o "pathos", entendido como "uma expressão lírica de um desejo por uma totalidade na vida humana". Segundo Walter Grünfzweig, para os leitores de língua alemã do começo do século, as palavras de Whitman eram "expressive of an extreme *Pathos* attempting to bridge gaps, invoking desired states of society, redeeming humankind and promising a new totality" (19). Essa busca equivalerá, em Mário de Andrade, ao desejo de "dar uma alma ao Brasil" (20) e se manifestará ao longo de toda sua vida.

Ainda no barco do estudo de Grünfzweig, é que vamos nos aventurar pelo Whitman alemão lido por Mário de Andrade.

Embora a mais antiga tradução de *Leaves of Grass* da biblioteca de Mário de Andrade seja *Grashalme* (1904), do crítico, escritor e tradutor vienense, Karl Federn (21), acreditamos ser a tradução do socialista e pacifista Gustav Landauer, a que apresenta a leitura mais próxima à que Mário fez daquela obra. Landauer valorizava a visão mística

zava a simultaneidade nas estâncias de *Song of Myself*(...) E lembrar que, muito antes de Walt Whitman, mas muitíssimo antes, a multiplicidade dos pensamentos de Job preocupava um dos seus amigos!" (OI, p. 266-7).

16 Ver BAKHTINE, Mikhail. Les formes et images de la fête populaire. In: *L'Oeuvre de François Rabelais*. Paris, Gallimard, 1973, p. 199-276. Em *The Fair, the Pig, Authorship*. In: *The Politics & Poetics of Transgression* (Ithaca, Cornell University Press, 1989, p. 27-43), os autores, Peter Stallbrass e Allon White comentam e ampliam essas idéias.

17 John Nist compara Mário de Andrade e Whitman na aproximação de opostos que existe na poesia de ambos e exemplifica justamente com essa expressão. Ver *The Modernist Movement in Brazil*. Austin, University of Texas Press, 1967, p. 53-4.

18 Walter Grünfzweig assim distingue as duas correntes do expressionismo literário alemão em *The Construction of a German Walt Whitman* (no prelo): "One (...) tends more toward the abstract, the opaque. It thematizes the crisis, the "dissociation" and disintegration of the self and reacts to an increasingly incomprehensible reality with "private" abstract art. Writers often included in this group are Georg Trakl, Georg Heym, Gottfried Benn, and, most importantly, Franz Kafka. The other group, (...) saw a solution to the crisis in the call for a "new man", (...). These messianic expressionists emphasized the brotherhood of mankind and the establishment of a new world order (...). Generally, this expressionism is considered a more optimistic counterpart to the first variant because of this underlying hope for a better world (...). Names frequently associated with this second group include Ludwig Rubiner, Ernst Stadler, Ernst Toller, Johannes R. Becher and Franz Werfel". (xerox) p. 189-190.

19 Idem. *Ibidem*. p. 13-4.

20 Ver carta de Mário a Drummond, datada de 10 de julho de 1924. In: *A Lição*, p. 23.

21 Ver análise dessa tradução em Grünfzweig, W. *Op. cit.*, p. 93-101.

de Whitman sobre uma sociedade sem privilégios de classe e autônoma e que seria moldada e dignificada pela voz do poeta. Seus membros, chamados de "Whitman's people" por Landauer, seriam todos os que compartilhassem da crença de uma nova humanidade, cuja união seria baseada em "adhesiveness", por ele traduzido como "Zusammenhalt" (solidariedade, coesão) (22) O que em Whitman e Landauer era mítico, em nosso Whitman tropical tornou-se mítico – a ameríndica Armida, mesmo que seqüestrada.

A palavra "adhesiveness", em oposição a "amateness", que quer dizer afeição entre homens e mulheres, referia-se à afeição de homem para homem e é a idéia central de Whitman nos poemas de "Calamus". Betsy Erkkila, em *Whitman the Political Poet*, assim se refere a eles:

"The Calamus cluster is Whitman's most radical sequence personally and politically in both what it reveals and what it conceals. By placing his personal love poems in a more public democratic frame and by his ambiguous use of the 'compact' you, Whitman has it both ways: he is at once the poet of homosexual love and the bard of democracy." (23)

Da mesma forma, os poemas de Mário de Andrade que são mais pessoais e expressos em metáforas (homo)eróticas, são também entranhadamente nacionais e políticos. No "bloco pachola do 'Custa mas vai!'", Frederico Paciência dança no "Rito (e ritmo) do Irmão Pequeno" para coreografar um Destino.

O rito da transformação do "curumim" (paulistano e internacionalista) no "homem (brasileiro) consertando as cruzes do seu destino" foi provocado pela sobreposição do social ao individual e, nesse processo, ou na expressão dessa duplicidade, Walt Whitman teve papel importante.

O momento da epifania da realidade brasileira (e não apenas paulista) na obra de Mário de Andrade, assim como sua identificação com o povo ou com o "en masse", como diria Whitman, pode ser pontuada em dois poemas do *CJ*, "Descobrimento" e "Acalanto do Seringueiro" respectivamente. A partir dessa descoberta, Mário manifesta sua insatisfação com a solidão "no mutirão da sabença", queixa-se de ter "de ver por tabela,/sentir pelo que (lhe) contam" a respeito do "seringueiro do Acre,/Brasileiro que nem (ele)" e, finalmente, constatando a situação de injustiça, assume a identidade do outro e usa o pronome "nós" para referir-se a si e ao seringueiro: "Trabalhar nós trabalhamos/Porém pra comprar as pérolas/Do pescocinho da moça/Do deputado Fulano". A partir daí, vem a preocupação com o serin-

22 Sobre Gustav Landauer, ver Grünzweig, W. *Op. cit.*, p. 93-101.

23 In: *Whitman the Political Poet*. New York, Oxford University Press, 1989, p. 183.

gueiro/brasileiro e a persona lírica de Mário de Andrade professa seu desejo de velar-lhe o sono "num amor-de-amigo enorme". (PC, CJ, p.206)

Com essa intenção, o poeta Mário de Andrade se multiplica e busca fazer de sua obra a solda que une a casca fragmentada do Jabuti, símbolo nacional (24). Ele funda, então, não mais uma "escola", um desvairismo intelectualizado e teórico, mas um clã, isto é, uma tribo ou aglomeração de famílias com ancestrais comuns, que marcará toda sua obra (25). Poeticamente, é nesse livro que o Tietê da Paulicéia deságua no Amazonas, "depositário da esperança", fazendo com que seus caminhos estéticos sejam também éticos e políticos, como afirma Telê Porto Ancona Lopez (26).

Dessa forma, o paralelo entre Mário de Andrade e Walt Whitman pode ser entendido como o de dois irmãos no grito de liberdade e conagração humano. As explosões iniciais de desalento e desespero que levam Mário de Andrade, em "Danças", a aconselhar a "dança do ombro" são motivadas por sentir demais e não por não se importar, como fica claro no final daquele poema e em "Reconhecimento de Nêmesis" (1941).

Mário de Andrade, cujo "céu é todo um rojão de lágrimas" (PC, PD, p.96), nunca deixou de ser, como Whitman, "um irmão no universo", pois "tinha o culto da solidariedade humana, e só se entenderá a sua obra levando isto em conta", como observa Antonio Cândido (27). A descoberta de uma das formas artísticas adequadas para expressar essa solidariedade, Mário encontrou em sua leitura de *Leaves of Grass*, que se tornou, para ele, um texto matriz (28).

Na página de rosto de seu volume da Edição do Centenário, ele escreveu o plano temático e formal de *Clã do Jabuti* (1927):

"Eu não entro no poema. Versos geralmente longos. Mostrar a miséria moral do Brasil, por causa da infâmia da política republicana com palavras enérgicas e cuidar da

24 Ver KNOLL, Victor. *Paciente arlequinada*. São Paulo, Hucitec/Secretaria do Estado de Cultura, 1983. p. 63-5.

25 Antonio Cândido, em uma resenha sem título, publicada na revista *Clima*, n. 8, jan. p. 72-78, 1942) chama a atenção para o poeta folclórico do CJ, "que deixa uma obra de Mário de Andrade o "poeta posterior" e para o fato de que na obra de Mário de Andrade o "poeta de si mesmo", (Song of Myself!) vem sempre acompanhado do "poeta *eu mais o mundo*". Ver p. 74.

26 Ver *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo, Duas Cidades, 1972. p. 14.

27 In: *A Lição*, p. 223.

28 Em *Matrizes/Marginália/Manuscritos*, Telê Porto Ancona Lopez explica algumas matrizes de Mário de Andrade: A matriz, portanto, mostra-se como um texto ou instante do texto que concorre para a criação de outro texto, em outra geografia, em outro tempo, existindo, indelevelmente, como um para-texto onde se escondem planos e designios. In: Segundo Congresso ABRALIC. Anais... 3 v., V.1. Belo Horizonte, 1990, p. 432-3.

eloquência para que essa seja viril e humana e não romântica e pessoal. Esse tema faz sim (sic) polifonia durante todo o poema com a descrição do assunto gerador. Em partes separadas talvez, como *Song of Myself?*" (29)

O confronto dessas palavras com o primeiro poema do *CJ*, "O poeta come amendoim", revela que Mário colocou seu plano em prática. Em versos longos, a persona lírica do poema, à maneira de Whitman, desloca-se no espaço e tempo de seu país, redimensionando-os através do seu olhar. No verso 11 fica explícita sua crítica à política republicana: "Porém o desastre verdadeiro foi embonecar esta república temporã." (*PC, CJ*, p.161). Em várias composições desse livro, o eu do poema assume uma postura claramente whitmaniana.

Dentro de um espírito profundamente religioso e sensual, Whitman lança-se na (re)visão democrática de seu tempo e lugar, mas extrapolando para além das fronteiras de sua pátria, declara-se um cosmos: "Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son,". (*LG*, p.52) Mário de Andrade, com igual dose de sensualidade, mas imbuído mais de uma religiosidade popular, que tenta resgatar, declara-se modestamente, seu país: "Brasil que eu sou". (*PC, CJ*, p.162) Apesar dessa diferença de grau, as atitudes de ambos são equivalentes.

Considere esses paralelos: "É que sou poeta./ E na banalidade larga dos meus cantos/ Fundir-se-ão de mãos dadas alegrias e tristuras, bens e males,/ Todas as coisas finitas/ Em rondas aladas sobrenaturais. (*PC, CJ*, p.165) Com a mesma intenção, o protagonista de "Song of Myself" havia dito: "I am not the poet of goodness only, I do not decline to be the poet of wickedness also." (*LG*, p.50) Veja também: "Sou o compasso que une todos os compassos/ E com a magia dos meus versos/ criando ambientes longínquos e piedosos/ Transporte em realidades superiores/ a mesquinhez da realidade." (*PC, CJ*, p.166) Em "Song of Myself": "Through me forbidden voices / Voices of sexes and lusts, voices veil'd and I remove the veil, / voices indecent by me clarified and transfigur'd." (*LG*, p.53)

Como a de Whitman, a persona lírica de Mário de Andrade, deleita-se na "enumeração caótica", usando muitas vezes a epanáfora bíblica, tão característica do verso livre whitmaniano. Veja, por exemplo, os versos 215-222 do "Carnaval Carioca" ou os versos 289-301 de "Noturno de Belo Horizonte", poema que é um desfile poético pela história e folclore do Brasil. Por mais variados que sejam os temas

29 Mário de Andrade na conferência de 1942, "O Movimento Modernista", volta a cobrar, de si mesmo como escritor, aquilo que havia anotado na sua edição do livro do Whitman. É significativo que até os adjetivos "viril" e "humana", empregados com referência à eloquência na nota marginal, também são usados em sua severa auto-crítica: "E eu que sempre me pensei, me senti mesmo, sadiamente banhado de amor humano, chego no declínio de minha vida à convicção de que faltou humanidade em mim. (...) Vítima de meu individualismo, procuro nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril de vida." (grifos meus) ABL, p.252.

desses catálogos, o eixo centralizador é sempre uma preocupação social. Verifique os versos 282-286 de "Carnaval Carioca" e 344-346 de "Noturno de Belo Horizonte".

O crítico, Nestor Vitor, no artigo "Mário de Andrade" (*O Globo*, Rio de Janeiro, 8 out. 1928) logo percebeu as relações entre nosso poeta e Whitman:

"O livro (*CJ*) é um lindo espetáculo intelectual, porque antes de tudo mantém-se em tais páginas um gostoso euforismo de princípio a fim e grande agudeza de espírito. Deste ponto de vista, Mário de Andrade faz-nos lembrar Whitman, embora sem nada de "homem-cosmos". É entranhadamente brasileiro, brasileiro moreno, no seu ar, nos seus meneios, nos seus quês, irmão do carioca como do paulista, do matuto de Minas, como do tirador de borracha no Acre (30).

Para responder, portanto, à pergunta de Telê Porto Ancona Lopez: "Então que arlequim diferente é esse de Mário de Andrade tão fortemente marcado pelo presente?" (31) é preciso considerar, entre outros, o papel de Whitman nessa "diferença".

Continuando com o percurso pelo rio criativo mariodeandradiano, vamos encontrar um trecho em que se adensa sobremaneira essas águas já revoltas de sua poesia. Vamos passar pelas águas do "Grão Cão do Outubro", em que Eros e Psiqué nadam conjuntamente, sem prestar atenção aos sinais de perigo colocados pelos costumes e moral de plantão. Nesses poemas existe, usando a frase do próprio Mário de Andrade em relação a Machado de Assis, "boa prova da forte sensualidade nitidamente sexual do artista." (*ALB*, p.93).

João Luiz Lafetá considera esses poemas o clímax do livro e diz que o que mais o caracteriza é a "funda descida do poeta em si mesmo, na procura do 'eu', que é, ao mesmo tempo, a procura do 'outro'" (32). Essa procura, que é decodificada em metáforas eróticas, inclui, a nosso ver, um sentido de união e conciliação que engloba o corpo político e que pode ter suas linhas de força junto à obra de Whitman.

Particularmente nos poemas do Grã Cão do Outubro, Mário sabia que palmilhava, como Whitman em "Calamus", por "paths untrodden". O tema do apelo (homo)erótico domina as imagens nessa bíblia invertida ou, pelo menos, nessa gênese bizarra, que trata de um nascimento não a partir da bíblica costela do Adão mas, do Grã Cão. E o que nasce desse "barbaric yawp" dolorosamente solitário é o poeta solidário do "Brasão", que tenta dar a si e ao país uma síntese simbó-

30 Valemo-nos de versão incluída em *Obras críticas de Nestor Vitor*, v.2, Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Cultura/Casa de Rui Barbosa, 1968, p. 352-65.

31 In: *Arlequim e Modernidade. Rev. Inst. Estudos Bras.* n. 21, p. 93, 1979.

32 Ver LAFETÁ, J.L. *Figuração da intimidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1986. p. 31

lica, ou um "retrato semiótico". Nesse poema há referência a vinte-e-nove bichos que se salvam na arca de Noé e, esse número, que também aparece no título do primeiro poema do Grão Cão do Outubro, até hoje desafia os críticos, sendo interpretado como elemento arbitrário (33). Gostaríamos de sugerir uma possível explicação.

Tendemos a ver esse número como um símbolo de união e conagração e, nesse sentido, relacionado com a sessão 11 de "Song of Myself". Nessa sessão, o protagonista do poema narra uma situação, até hoje incomum de ser retratada em literatura, que é o voyeurismo feminino. Uma solitária mulher de vinte-e-oito anos que mora perto da praia, une-se aos vinte-e-oito moços que ela observara nadando, sem que eles se apercebessem de sua companhia. Apenas o narrador vê a aproximação da vigésima-nona banhista, que os acaricia e a quem eles "souse with spray". (LG, p.38-39)

No número vinte-e-nove, teríamos, portanto, a união daquele que está fora, que não participa, daquele que se sente na "solidão solitude", quer enquanto indivíduo ou grupo social.

Essa mesma sessão de "Song of Myself" talvez possa explicar mais uma metáfora usada por Mário de Andrade em outro poema do Grã Cão do Outubro. Entre as muitas interpretações que a sessão 11 recebeu, e que tentam dar conta de sua imagem e simbologia claramente sexuais (34), há várias que se detêm na explicação da palavra "spray" do último verso. Além de ser tomada em relação à água do mar, ela é também interpretada como sêmen e, assim, a última estrofe do poema é lida como metáfora da fecundação que se democratiza, porque se dirige a todos indiscriminadamente. Ora, essa idéia é justamente a que está na metáfora inicial de "Dor", de Mário de Andrade, em que o eu lírico do poema se refere aos "cidadãos" e diz: "Minha boca é o peixe macho e derramo núcleos de amor pelas ruas./ Que irão fecundar os ovários da vida algum dia." (PC, CGC, p.317)

Dessa forma, tanto Whitman como Mário de Andrade seriam os poetas da busca do amigo, da busca do "outro" e não somente como tema erótico, mas, também socio-político. São nas metáforas em que Eros é claramente invocado que se ouve a voz de Mestre Carlos e transparece mais nitidamente a visão de fraternidade e a expressão da nacionalidade. Os vinte-e-nove bichos que se salvam na arca de Noé/Manicoré significam a união de todos, a totalidade. Na rota de colisão do individual e do coletivo, que nos parece ser o leito do (dis)curso poético de Mário de Andrade, é que se deve procurar seus significados mais profundos.

33 Idem. *Ibidem*, p. 152.

34 Ver Whitman's Debt to the Muse de Ulf KIRCHDORFER, Ulf. *Walt Whitman Quarterly Review*, v. 10, n. 3. p. 149-153, 1993.

Deixando a pororoca da CGC e passando para as águas da Lira Paulistana, e, mais especificamente, para o poema que teve sua origem na conferência do Prof. Zabel, veremos que ele confirma como, para o poeta Mário de Andrade, a obra de Whitman estava ligada ao sensual intrincado com o social.

Num primeiro exame, parece que é a forma o ponto de contato entre "Pionners! O Pionners!" e "Num filme de B. de Mille" ou, mais especificamente, o ritmo trocaico do refrão que se transforma em "Rei dos Reis". Entretanto, também no tema, apesar da diferença de tom, os dois poemas se assemelham. Em primeiro lugar o "pathos" em ambos é semelhante: uma exortação ao homem para lutar, para se erguer e vencer fronteiras, não somente geográficas, como também de limitações sociais, buscando justiça e direitos iguais. Fica claro que, para o poeta Mário de Andrade, a obra de Whitman significava a diluição das diferenças que distinguem os reis dos escravos, no plano sócio-político; o sagrado do profano, no plano religioso, e o elevado do baixo e até do chulo, no plano literário.

Finalmente, num último mergulho, no Tietê poético de Mário de Andrade, Whitman pode também estar presente no poema "A meditação sobre o Tietê" (PC, LP, p.386-396). Há, a nosso ver, nos versos 44 e 45, uma alusão literária ao poema de Whitman, "A noiseless patient spider". (LG, p.450) Nesse poema a persona lírica de Whitman se identifica com a aranha que, através de seus filamentos/obras, transforma em totalidade o que antes era isolado. No verso 44, o eu lírico de Mário de Andrade, com severidade exagerada, se vê como trama onde a "aranha insaciada" (sua aspiração artística de dar uma alma ao Brasil) se perdeu.

Essas constatações indicam que, no traje arlequinal do poeta Mário de Andrade, há losangos que foram antropofagicamente tingidos com o verde de "Leaves of Grass" e demonstram também que o trompete místico de Walt Whitman e o alaúde místico de Mário de Andrade continuarão a tocar em tons e ritmos próprios, "revelações permanentes" (35).

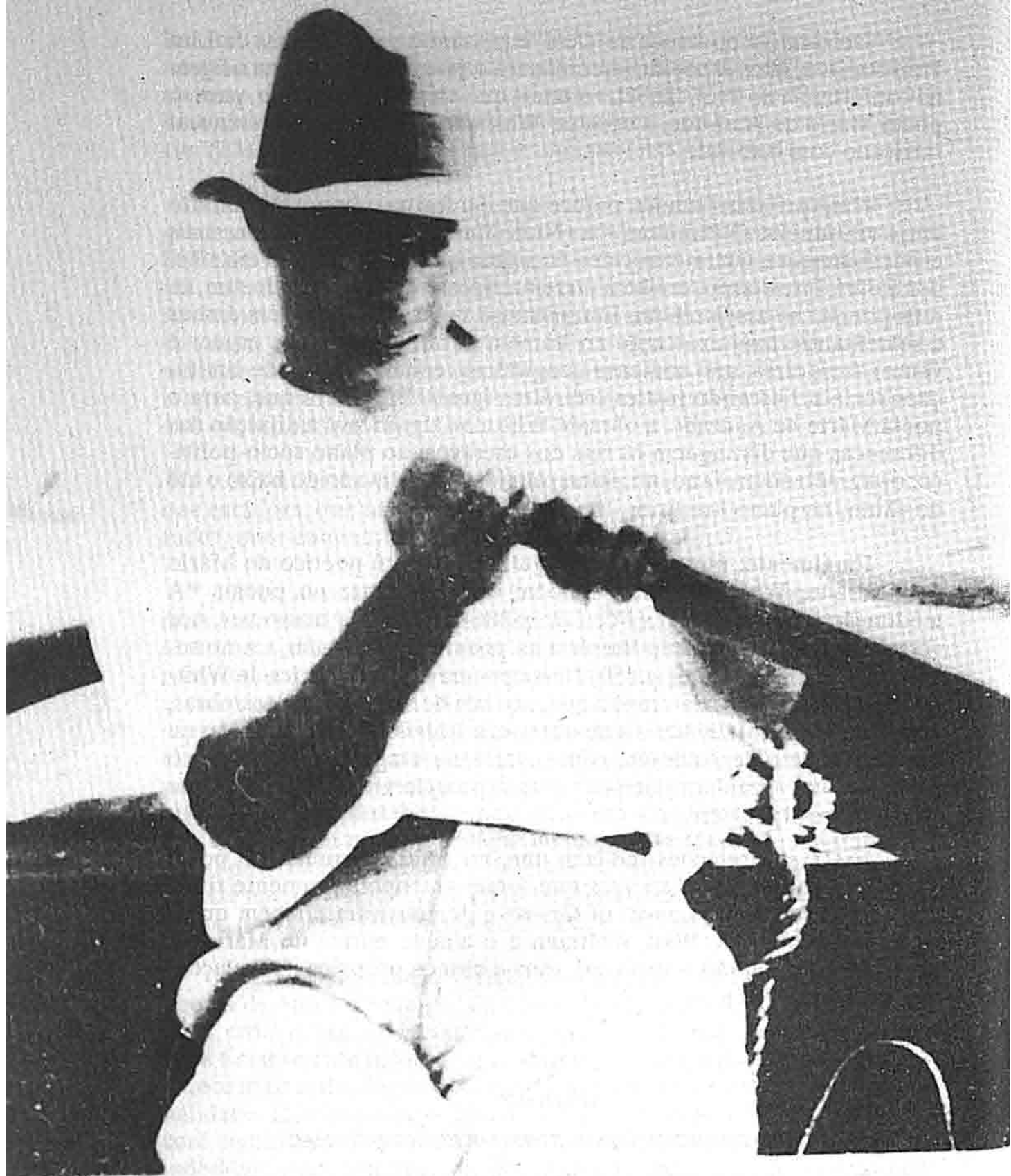
ABSTRACT

THE MEETING OF THE WATERS: TIETÊ AND POTOMAC

This essay presents Mário de Andrade as reader of *Leaves of Grass* and analysis some of his poems as creative responses to Walt Whitman's work.

Keywords: *Mário de Andrade; Walt Whitman; brasilian poetry; mordernism.*

35 Essa expressão foi usada por Paulo Leminski para qualificar a poesia de Whitman em *Folhas da relva forever* (a revelação permanente), prefácio de *Folhas das folhas de relva*. Sel. e trad. de Geir Campos. São Paulo, Brasiliense, 1983. p. 7-12.



" Na baleeira/Lago Arari/Marajó - 30.VII.27/Sol 1 e diaf. 1" . Foto e legenda de Mário de Andrade.

